

Gheorghe Vida, Arta ambientală
in Romania, SCIA, tom 25, 1978

ARTA AMBIENTALĂ ÎN ROMÂNIA. IPOTEZE ȘI INTERPRETĂRI*

de GHEORGHE VIDA

1. DEFINIREA CONCEPTULUI DE AMBIENT (ENVIRONMENT)

Pentru studiul ambianței modelate, structurate de o gândire artistică, este necesară definirea ambientului la modul general, filozofic, pentru ca apoi, prin restringerea sferei de semnificații, să ajungem la caracterizarea mai precisă a acțiunii întreprinse de artiști în transformarea și integrarea lui.

Această operație foarte dificilă au încercat-o mai mulți gânditori preocupați fie de estetica filozofică, fie de elaborarea unor estetici particulare, aplicate la fenomenul artistic concret.

Întrucât nu vom proceda la o cercetare detaliată a problemei în sine, scopul nostru fiind revelarea rezultatelor artei ambientale în România, vom rezuma în continuare câteva concepții despre *environment*, cu referire specială la *environmentul* artistic.

Astfel, Abraham Moles numește *environmentul* (termen englezesc ce s-a încetățenit în literatura de specialitate din mai multe limbi) o sferă fenomenologică ce înconjoară individul, ceea ce este în *jurul* unui individ în spațiu sau în timp. Moles înțelege prin sferă fenomenologică o zonă de frontieră, unde interferează informațiile primite din lumea exterioară și acțiunea pe care o exercită omul asupra acestora, prelucrându-le.

El distinge două categorii mari de *environment*: *environmentul apropiat*, fiind omul el însuși, și *environmentul îndepărtat*, ce implică deplasarea, precum și efortul psihic. În acest al doilea caz, o importanță deosebită în sesizarea și stăpânirea *environmentului* o are obiectul ca o prelungire a acțiunii umane, instrument inserat într-o praxiologie (sistem de acțiuni). Moles consideră că obiectele pot trece de la statutul de prelungire a acțiunii la cel de mesaje ale societății, afirmatie desigur discutabilă, dar care are o anumită logică în demonstrația ce ni se oferă¹.

Un punct de plecare interesant pentru implicațiile *ambientului* presupus de opera de artă poate fi constituit din sentințele exprimate de Martin Heidegger despre artă și spațiu în decursul timpului². După ce arată că spațiul este, în ceea ce are mai specific, eliberare de locuri (înțelese ca medii), declară că trebuie să înțelegem faptul că lucrurile sînt înseși locurile (mediile) și nu aparțin ca medii), declară că trebuie să înțelegem faptul că lucrurile sînt înseși locurile (mediile) și nu aparțin numai unui loc. În consecință, interacțiunea dintre artă și spațiu trebuie gândită cu experiența mediului. Desemnarea artei ca plastică nu presupune conceptul de spațiu, decît dacă o definim ca mediu. De asemenea, credem că aserțiunea conform căreia în spațiu se întîmplă materializare a mediilor. De asemenea, credem că aserțiunea conform căreia în spațiu se întîmplă întotdeauna ceva avînd un caracter în continuă mișcare³ are o mare însemnătate pentru înțelegerea artei ambientale ca proces (desfășurare), devenind un concept-cheie.

Tocmai în acest sens se ocupă de *environment* Franck Popper, de data aceasta însă din perspectiva artei cinetice. Popper examinează o serie de aplicații ale cinetismului la spectacole, precizînd

* Studiul redactat în 1976. Mulțumim colegului Mihai Drăguș pentru prețioasele sugestii și informații oferite.
¹ Abraham Moles, *Théorie des objets*, Paris, 1972, cap.

L'Objet comme médiateur.

² Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum; L'Art et l'espace*, I.L., 1969.

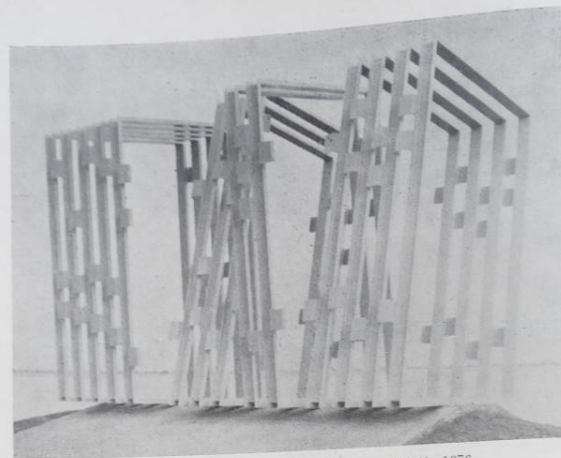


Fig. 1. — Nicolae Saptefrați. Desfășurare. Galați, 1976.

cu acest prilej configurația *environmentului*. Artiștii cinetiști imaginează propunerile lor în funcție de *ambientul* care are dimensiuni fizice, dar poate dobîndi o dimensiune psihologică. Spațiul care înconjură omul este văzut fie ca un spațiu închis, arhitectural, fie ca un adevărat cosmos, determinînd, modificînd chiar evoluția vieții și a caracterului omului. Într-o asemenea viziune desigur că spațiul ocupat de operă și spațiul ocupat de spectator nu mai sînt separate. Spectatorul participă la un joc subtil între spațiul iluzoriu și spațiul real, între mișcarea ireală și mișcarea reală, noțiunile de interior și exterior, apropiat și depărtat, fiind stabilite de artist și intersanjabile⁴.

Deși depășește oarecum scopul studiului de față, amintim culegerea *Psihologia environmentului*, reunind foarte serioase contribuții ale unor cercetători americani⁵. În esență, psihologia ambientală este considerată știința care se ocupă de problema interacțiunii omului cu mediul său și vizează în special comportamentul uman, adică relațiile cauzale și condiționale dintre comportament și natura ambianță în care se desfășoară existența individului. Ambianța poate fi construită, structurată, modificată (situație definitorie pentru activitatea umană) și poate fi abordată ca mediu fizic, biologic, social, personal, psihologic. Astfel nu este vorba de medii diferite, ci de unghiuri diferite de analiză ale ambianței totale. Există două tipuri fundamentale de abordare teoretică a problematicii psihologiei ambientale. În primul rînd o concepție *obiectivă*, unde între ambianță și comportament există o relație cauzală directă, deci anumite modele ale ambianței fizice evocă anumite răspunsuri comportamentale exprimate prin sentimente, atitudini etc., o a doua concepție fiind cea *fenomenologică*, ce consideră ambianța nu așa cum este ea, ci așa cum este percepută și trăită, transferînd originea comportamentului uman din zona proprietăților obiective ale stimulilor externi ei într-o lume internă; acest comportament nu izvorăște dintr-o ambianță externă, ci dintr-una psihologică, nu dintr-o lume fizică existentă, ci dintr-una construită. Asemenea deducții, ca cele de acest ultim tip, trebuie bineînțeles preluate cu mare precauție, existînd primejdia inversării raportului materie-spirit cu consecințele cunoscute. Nu stă însă acum în intenția noastră o critică a teoriei *ambientului*, așa cum reiese din această culegere. Se cer reținute îndeosebi propunerile practice de luare a unor decizii la diverse nivele, decizii menite să influențeze benefic comportamentul uman prin organizarea conștientă a ambianței. Astfel, la nivel social se impune pe de o parte,

³ *Ibidem*, p. 9 — 11.

⁴ Franck Popper, *L'Art cinétique et l'environnement*, in *Informations d'histoire de l'art*, 1970, p. 114 — 125.

⁵ *Environmental psychology*, sub red. H. M. Prohansky, William H. Jettelson, Leanne G. Rivlin, New York, 1970.

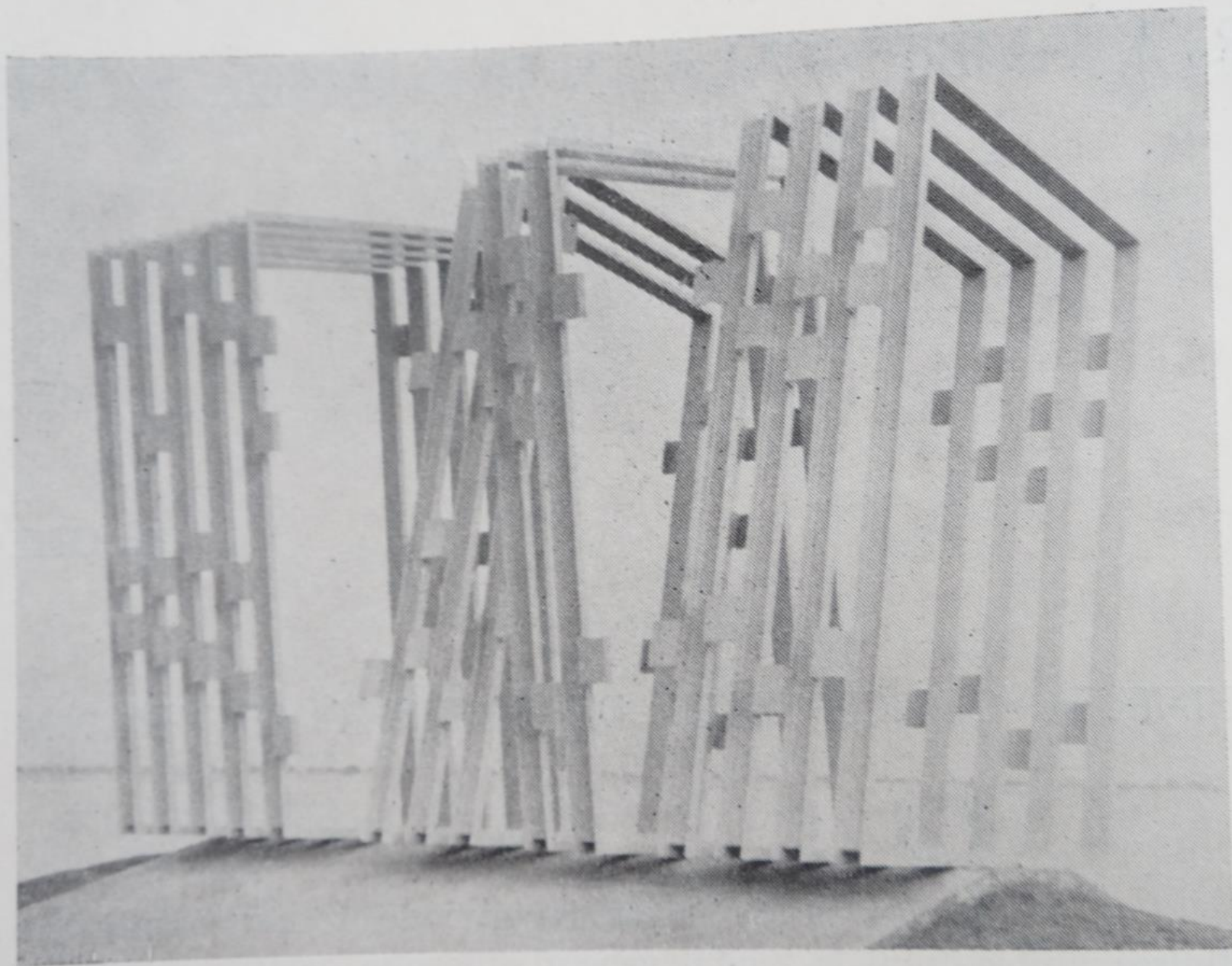


Fig. 1. — Nicolae Saptefrați, *Desfășurare*, Galați, 1976.

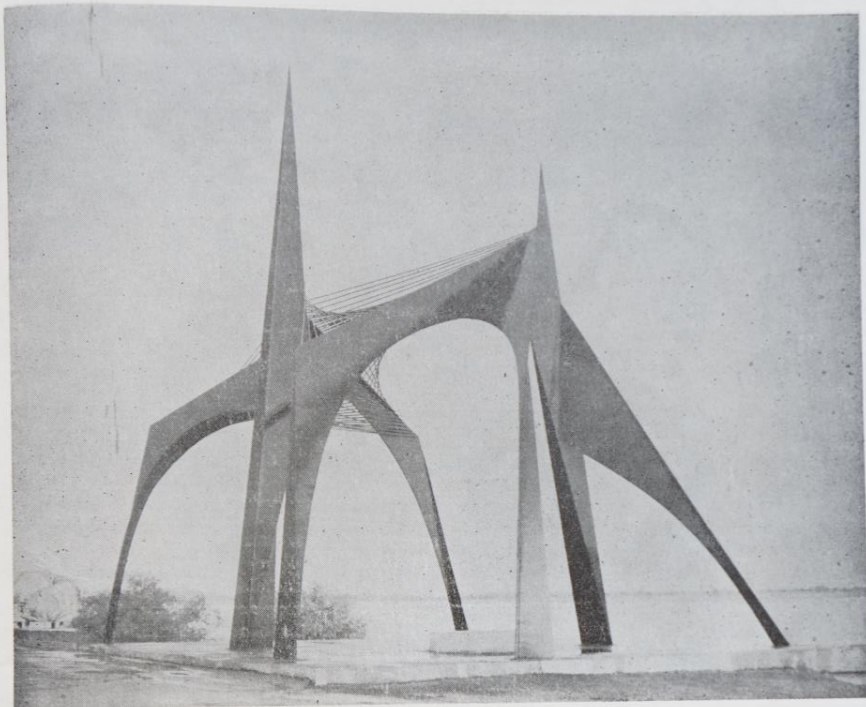


Fig. 2. — Iugo Glass, *Septenarius*, Galați, 1976.

cercetarea interacțiunii dintre modelele comportamentale sau orientative individuale și structurile specifice unui anumit grup în care acestea sînt integrate, și mediul fizic în care există aceste grupuri, pe de altă parte.

Acest excurs în psihologia ambientului va servi poate la o mai bună circumscriere a întregului domeniu — extrem de complex — de interferențe reprezentat de arta ambientală.

Una din definițiile cele mai complete ale environmentului artistic este cea propusă de Karin Thomas, constituind, după părerea noastră, o bază de discuție excelentă. Environmentul este o structurare artistică de spații, în care sînt folosite materiale și mijloace de comunicare eterogene ce leagă medii diverse, în așa fel încît să corespundă nemijlocit capacității de asociere și reflexie a privitorului⁶. Avînd în vedere această formulare pregnantă, ca și cele spuse mai înainte, putem sistematiza astfel, cu unele completări, cunoștințele despre arta ambientală. Ea este un concept al viziunilor integratoare; ea poate fi nu numai un produs artistic (un anumit tip de sculptură, o anumită specie de spațiu arhitectonic, o acțiune înrudită cu cea teatrală), ci și situație, proces, desfășurare; ea se caracterizează prin dimensiuni fizice, dar și psihologice, antrenează spații închise sau un întreg cosmos; este un spațiu ce înconjoară și poate condiționa evoluția și caracterul omului; desființează separarea tradițională dintre spațiul ocupat de operă și spațiul ocupat de spectatori,

⁶ Karin Thomas, *Bis heute, Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln, 1972, p. 12.



Fig. 3. — Istvan Gergely, *Relief*, Galați, 1976.

realizează un balans între spațiul iluzoriu și spațiul real, între mișcare iluzorie și mișcare reală; presupune noțiunile de parcurs și de durată, implicit și de acțiune; conlucrează strîns cu arhitectura și urbanismul, răspunzînd unei necesități de a întări legăturile artei cu viața.

2. AMBIENTALISM « AVANT LA LETTRE »

De-a lungul istoriei artelor, există o multitudine de opere, de proiecte, create în ideea de a stabili raportul activ între datele fizice și psihologice ale spațiului ambient, pe de o parte, și operă, pe de altă parte. Cu alte cuvinte, ambianța care primește opera sau intervenția artistică este utilizată nu ca un recipient, ci ca parte integrantă din creație.

Din aria foarte vastă de manifestări, vom încerca să reamintim cîteva mai semnificative; dealtfel, toată istoria artei poate fi reserisă din această perspectivă.

Au fost adesea descrise, încă din evul mediu, dar mai ales în Renaștere, o serie de sărbători, feerii, triumfuri, care au beneficiat de colaborarea unor mari artiști, în calitate de scenariști la un spectacol, unde muzica, poezia, dansul, teatrul, desfășurarea vizuală se articulează aproape într-un limbaj alegoric ce consacra puterea unui suveran.

Iată, de pildă, cu prilejul intrării solemne a lui Henric al II-lea la Paris, în 1549 (regizată de poetul Thomas Sébillot), regele este pus de poezi sub semnul unui Hercule galic, idealul mascat fiind Augustus din epopea lui Virgiliu. Ilustrația decorativă și muzicală sublinia prima alegorie: arcu triumfal al Forței de la poarta Saint-Denis (autor Jean Goujon) explică prin Hercule galul,

or în funcție
Spațiul care
smos, deter-
ane desigur
tatorul par-
earea reală,
rșanjabile⁴.
environmen-
psihologia
cu mediul
... com-

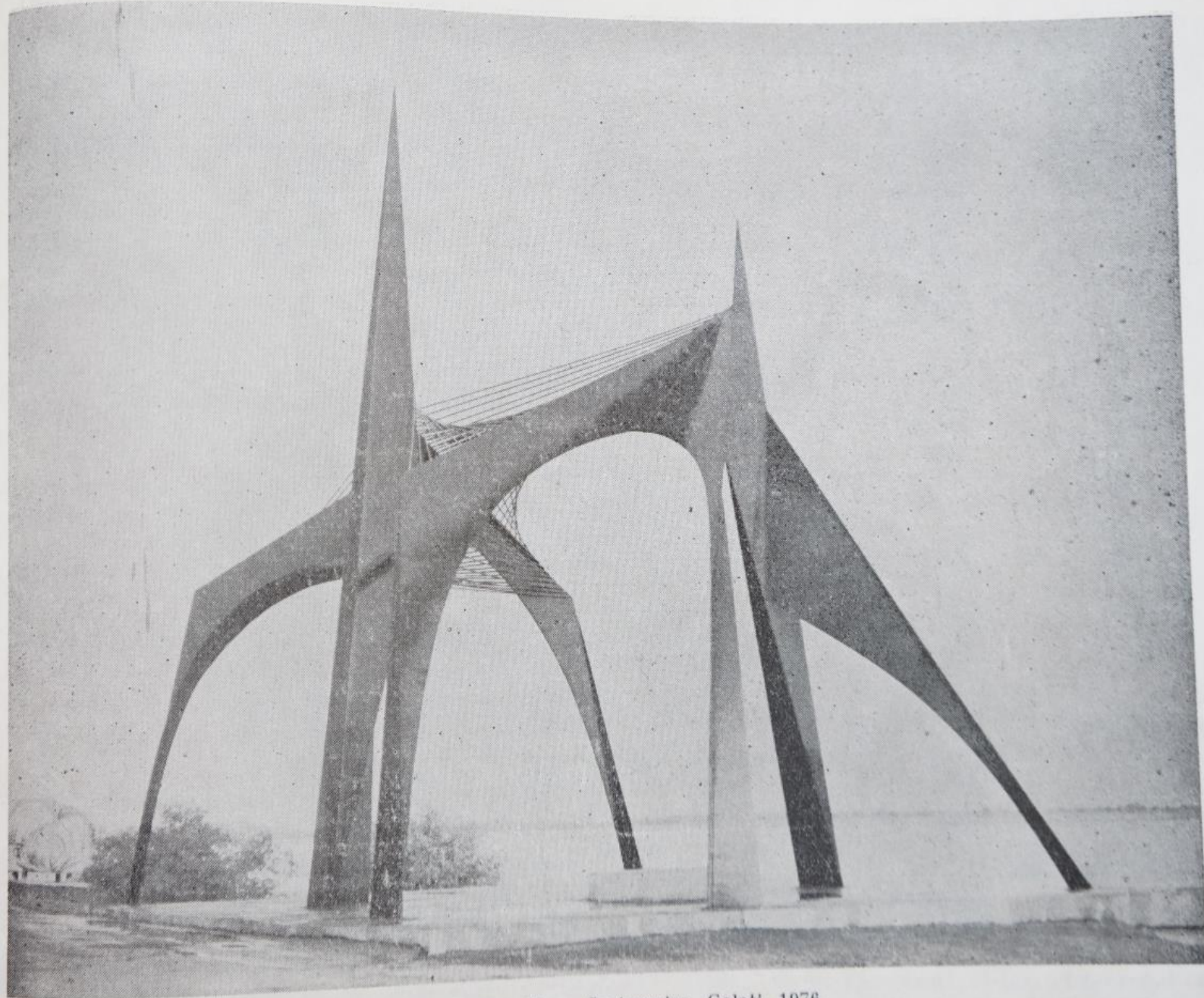


Fig. 2. — Iugo Glass, *Septenarius*, Galați, 1976.

... ale con-orientative individuale și structu-



Fig. 3. — Istvan Gergely, *Relief*, Galați, 1976.

un balans între spațiul iluzoriu și spațiul real, între mișcare iluzorie și mișcare reală, între noțiunile de parcurs și de durată, implicit și de acțiune; conlucrează structurile urbane, răspunzând unei necesități de a întări legăturile artei cu viața.

2. AMBIENTALISM « AVANT LA LETTRE »

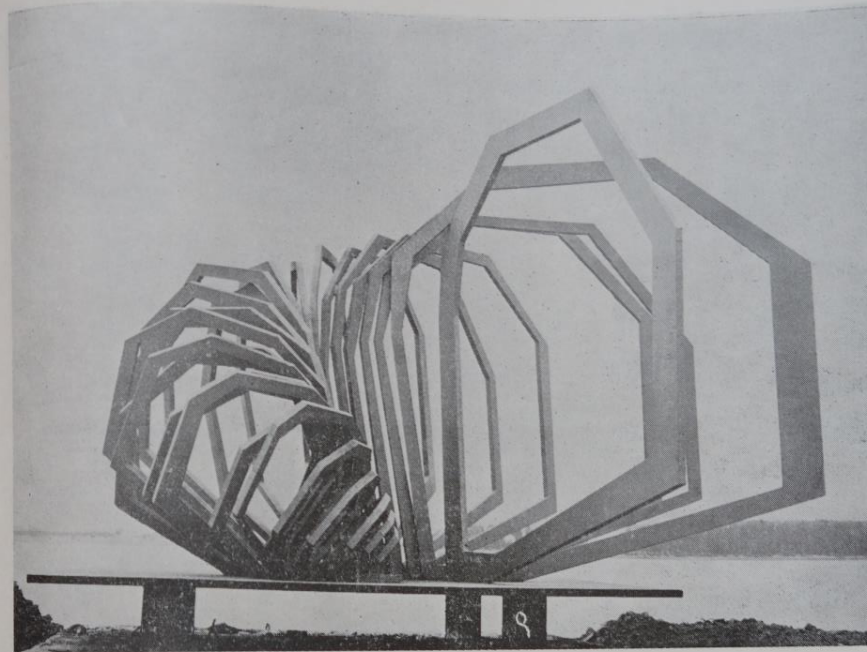


Fig. 4. — Belá Gríșan, *Structură*, Galați, 1976.

reprezentând pe regele mort Francisc I, ceea ce se aștepta de la Henric al II-lea, succesorul său. Urmează o serie de alegorii implicând un alt arc de triumf, în fața bisericii Saint-Jacques de l'Hôpital consacrat « Galliei fertilis » și care încarnează marile provincii, apoi arcul de la podul Notre-Dame, unde un Henric al II-lea mascat în Tezeu se înconjoară de argonauți (deoarece regele este un „pilot”), în fine un al doilea arc de la pod cu semne mitologice. Este vorba de un adevărat parcurs simbolic, conștient pus în scenă, cu studierea efectelor artelor vizuale și ale spectacolului utilizate în slujba unei demonstrații.

Rolul lui Leonardo ca organizator de spectacole, al lui Rubens ca principal regizor al « triumfurilor » dinastice (precum celebra intrare a lui Ferdinand de Austria la Anvers, la 15 aprilie 1635), este prea adesea uitat de o istorie a artei scrisă pe bază de capodopere muzeale, imaginea despre artist și activitatea sa fiind astfel serios fragmentată și în parte falsă. Pentru a ilustra mai nuanțat aceste preocupări, mai amintim încă o sărbătoare, și anume cea care a acompaniat mariajul dintre Bianca Capello și Francesco de Medicis în 1579. Aici, teme cavalierești pe un fond greco-latin, cum ar fi conflictele dintre amor și război, dintre violență și eros, erau amplificate la o dimensiune cu totul diferită de viața reală. Carele alegorice ce poartă scenele jucate sugerau un univers unde se înfruntă forțe devenite poetice. În acest chip semnele, formele de clasificare extrase din proza se cavalierească sînt folosite ca măști. Sistemul sărbătorilor mitologice, arată Jean Duvignaud, presu-cavalierească sînt folosite ca măști. Sistemul sărbătorilor mitologice, arată Jean Duvignaud, presu-cavalierească sînt folosite ca măști. Sistemul sărbătorilor mitologice, arată Jean Duvignaud, presu-cavalierească sînt folosite ca măști.

⁷ Jean Duvignaud, *Fêtes et civilisation*, t. 1, 1973, p. 68.

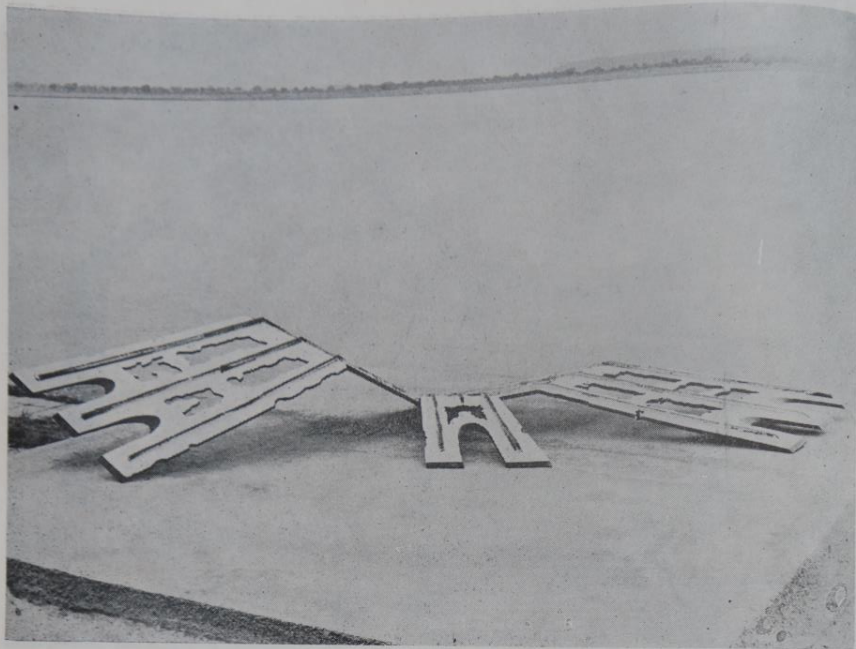


Fig. 5. — Constantin Popovici, *Tentativă*, Galați, 1976.

să fie și vor deveni deei, sugerând astfel o imagine a omului în care pasiunile, intențiile, se concretizează într-o strategie. Dar ceea ce ne interesează din punctul de vedere al dezvoltării gândirii ambientale este faptul modificării cadrului urban de un alt mediu, un mediu imaginat, cu principii ce vor influența pictura, arhitectura și scenografia. Se poate vorbi de un *environment utopic*, dar care, cu timpul, va deveni real, deoarece va modela mulți ani urbanismul. Georges P. Kernolde (citad de Duvignaud) în lucrarea *From Art to Theater* enumeră elementele profund marcate de acest model utopic: castelul, desemnând puterea și stabilitatea; pavilionul cu patru coloane, furnizând un cadru pentru convorbiri particulare; arcada care trimite la arta elenistică, la scena teatrului roman; arcul de triumf, simbolul gloriei; fațada, suport pentru toate decorațiile țesute sau figurate, deschizându-se spre grote sau grădini ce descopăr o lume dincolo de lumea obișnuită. De ce era nevoie de acest gen de sărbători, mai ales în Renaștere? Omul a fost tentat să creeze un mediu ireal, diferit de cel real, un adevărat Univers artificial, deoarece sistemul de valori constituind civilizația evului mediu începe să fie înlocuit cu un nou Univers, omul înfruntând necunoscutul fără a se putea sprijini pe trecut, ca sistem de referință.

În perioada cînd expresia barocă, corespunzînd unor mutații fundamentale în ideologie, câștigă din ce în ce mai mult teren, se constată o schimbare radicală a obiceiurilor, în sensul deplasării formei plastice sau teatrale spre trăirea mistică (reluîndu-se oarecum tradiția „misteriilor” medievale). Extazul baroc cuprinde majoritatea fenomenelor artistice și investește în realitate o formidabilă încercătură de imaginar. Dacă clasificările utilizate în sărbătorile Renașterii aparțin unei culturi manifestările baroce în muzică, teatru, pictură nu sînt un aranjament, ci exprimă o atitudine generală, căutînd să transforme lumea vizibilă în ritual și subordonînd activitatea artistică comu-

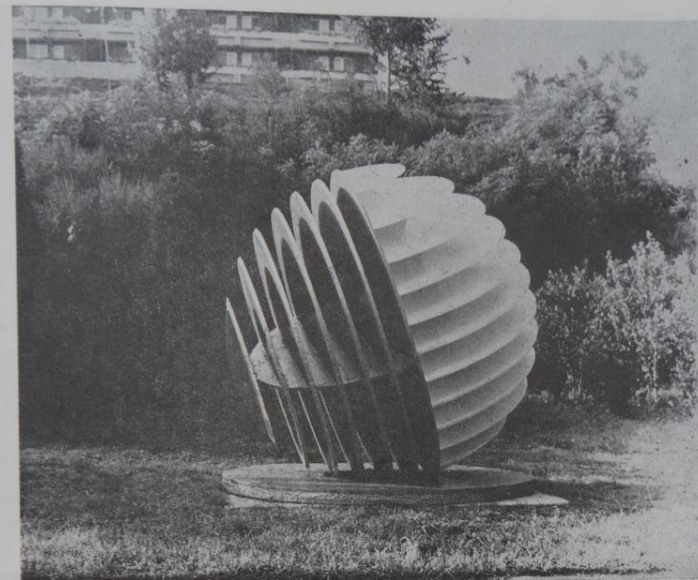


Fig. 6. — Vasilica Marinescu, *Structură*, Galați, 1976.

nicării cu Dumnezeu. Manifestarea barocă nu are finalitate, este o trecere, un mediator între oameni și lumea mistică.

Un alt moment important de sinteză între arte, implicînd profund și participarea unor mari colectivități, îl constituie celebrările alegorice din vremea Revoluției franceze. Duvignaud întreprinde o interesantă analiză a acestor fenomene declanșate de spiritul revoluționar⁸.

Ca și în multe alte probleme, ideologia revoluției încorporează și în resuscitarea acestor sărbători laice gîndirea lui J. J. Rousseau (mai precis expusă în *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*) încercînd să instituționalizeze observațiile acestuia. Mirabeau scrie despre *sărbători publice civile și militare*, gîndindu-se probabil la antichitate. Talleyrand a semnat un memoriu, fixînd un pretext pentru aceste sărbători: «evenimentele vechi și noi, publice sau private cele mai scumpe unui popor liber». Se legiferează comemorarea Revoluției, celebrîndu-se originile ei (decret votat la 2 septembrie 1791). Cîteva luni mai tîrziu, sărbătoarea devine deliberat ideologică, teatralizarea pe care o implică, dramatizarea simbolurilor și a alegoriilor pe care le presupune, tinzînd să justifice sau să explice o doctrină. De atunci nu se mai vorbește de manifestări comemorînd luarea Bastiliei, dar ideologiile reflectă intențiile grupurilor în rivalitate pentru putere. În perioada Revoluției există o «ceartă a sărbătorilor». De pildă, iacobinul extremist Hassengratz se opune cu violență asimilării sărbătorii cu comemorarea, cerînd ca sărbătoarea să propage idei novatoare și să întrețină ostilitatea față de toate formele de religie oficială. Robespierre consideră că un sistem de sărbători naționale va fi în același timp cel mai bun mijloc de fraternizare și o posibilitate de regenerare. Au loc manifestări antiereștine (ca cea organizată de Hebert la biserica Notre Dame din Paris, la 10 noiembrie 1793, fiind omagiată atunci o zeiță a Rațiunii), dar și sărbători ale Ființei supreme, ale Stăpînului naturii.

În această sumară și lacunară înșiruire de evenimente totalizatoare de ramuri artistice, am urmărit doar o linie posibilă de dezvoltare, cea în care poate regăsim sursele *happening*-urilor și

⁸ Ibidem, cap. *Idéologie dans la fête, le fête dans l'idéologie*.

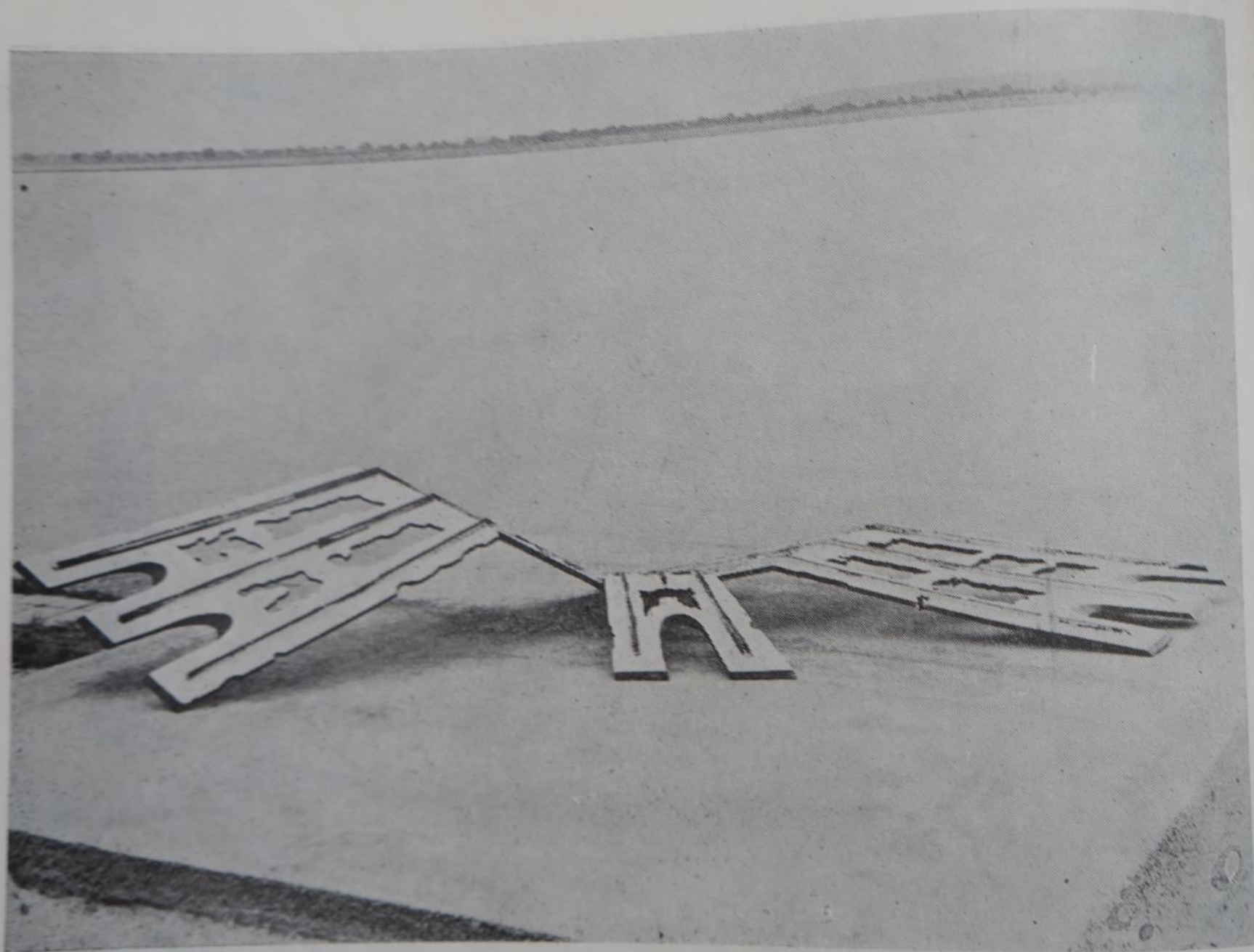


Fig. 5. — Constantin Popovici, *Tentativă*, Galați, 1976.

nicării
oameni



Fig. 7. — Mircea Spătaru, *Complex ambiental, Casa-Radio, Cluj-Napoca, 1972.*

«acțiunilor» din arta contemporană, funciamente legate de activarea spectatorilor, în așa măsură încit, simplificind, privitorul însuși ia parte la nașterea opereii.

La recenta ediție a *Bienalei de la Veneția* consacrată ambientului, participării și structurilor culturale, un sector important a fost dedicat prezentării precursorilor moderni ai ambientalismului. În studiul său din catalogul general al expoziției, Germano Celant operează câteva utile disocieri în acest cadru istoric, arătind printre altele că avangarda istorică avea două moduri de a concepe ambientul, amindouă perpetuate și în arta contemporană. Astfel, o categorie de artiști evită contactul cu publicul, construind entități separate din date personale (ca, de exemplu, «Merzbau»-urile lui Kurt Schwitters), totalități complete ce nu tolerează prezența nici unei alte operațiuni sau individ și anulează datele externe. Cealaltă categorie concepe ambientul ca loc social, ca o cavitate teatrală și spectaculară aptă pentru intervenția sa (poziție exemplificată de artiști ca Giacomo Balla, El Lissitzky, Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Vassily Kandinsky și alții)⁹.

Apelind la această primă distincție, să examinăm mai îndepărtat activitatea precursorilor amintii.

Considerat de unii comentatori ca întemeietorul environmentului ca formă de artă, Kurt Schwitters a proiectat în exterior în «Merzbau»-urile sale stările și trăirile proprii. În structurile sale naiv-grotești, își găsește un punct culminant latura *creativă* a mișcării dadaiste. Schwitters

⁹ Germano Celant, *Ambiente-arte*, în *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, volume primo, p. 193.

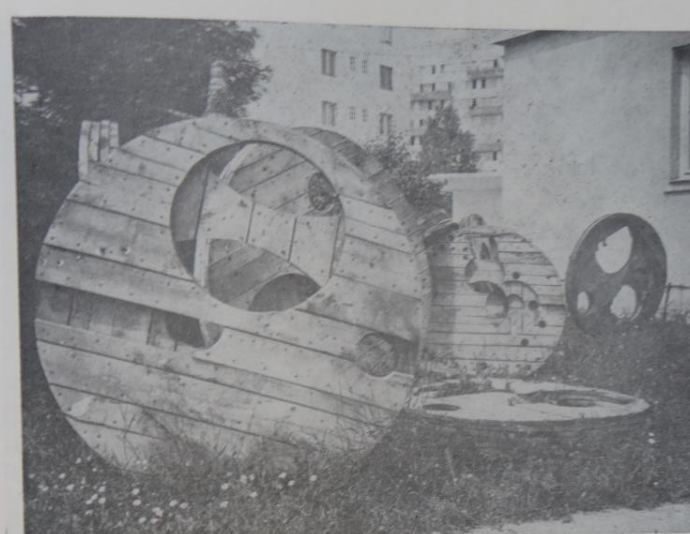


Fig. 8. — Mircea Spătaru, *Ambient, Cluj-Napoca, 1972.*

cultivă forma simplă, «poetizind» în colajele sale produsele secundare ale civilizației. Spre 1920 începe să construiască celebrele «Merzbau»-uri, «Coloanele lui Schwitters», combinații între sculptură, colaje și pictură, cu intenție de structurare personală a spațiului, bazindu-se pe tehnica dadaistă a asamblajului și acumulării. «Merzbau»-urile lui Schwitters stau la originea environmentelor neodadaiste în măsura în care sînt reliefele unei acțiuni artistice și confruntă privitorul cu o situație specifică.

În deceniile doi și trei al secolului XX dominate de gîndirea constructivistă, propagată și de legăturile internaționale între diversele curente s-a accentuat un anume „colectivism” al artelor plastice. Din 1915 datează de pildă proiectul de reconstrucție futuristă a universului al lui Depero și Balla, avînd la bază complexe plastico-dinamice (transparente, colorate și luminoase, autonome, dramatice, transformabile, volatile, mirositoare) cu sens activizant. Gîndirea anticipatoare, asumarea complexității corelațiilor se impun odată cu avangarda anilor '20. În acest cadru constructivismul rus introduce o concepție unitară urbanistică clară ce refuză diferențierea între spațiul privat și cel public. El Lissitzky, figura centrală a constructivismului și unul din inovatorii concepției despre ambient, definea astfel spațiul: «Spațiul nu este ceea ce se vede prin gaura cheii sau ușa deschisă. Spațiul nu există numai pentru ochi și nu este imagine, în el se trăiește»¹⁰. Și tot el scria: «Toate adaosurile pe care strada marelui oraș le atașează construcției — plăci la ușa, reclame, ceasuri, difuzoare, pînă și ascensoarele interiorului sînt incluse în compoziție ca puncte de egală importanță și sînt unificate. Aceasta este estetica constructivismului». Spațiile proiectate de Lissitzky, denumite Pronun (de la *pro unovis*), cuprind subtile jocuri perspective, transformindu-se după legi ce parcă ar depăși determinările geometrice ale corpurilor.

Anul 1920 este o dată importantă în dezvoltarea constructivismului rus, cînd Tatlin publică programul grupului «productivist» ca o replică politică la *Manifestul realist* al lui Gabo și Pevsner. În acest manifest, Tatlin formulează idealul unei arte tehnice, orientate spre practică, ce se opune stilului individualist gen Malevici și cere o artă colectivă, strîns determinată de societate. V. Tatlin tratează procesul artistic în mod analog cu procesul revoluționar. Așa cum revoluția a fost o consecință logică a relațiilor sociale, așa și arta modernă trebuie să se dezvolte dintr-o construcție rațională.

¹⁰ Citat după Gottfried Sello, *Kunst der Welt-heute, Eine Darstellung ihrer Erscheinungsformen und Probleme*, Hamburg, 1970, p. 17.

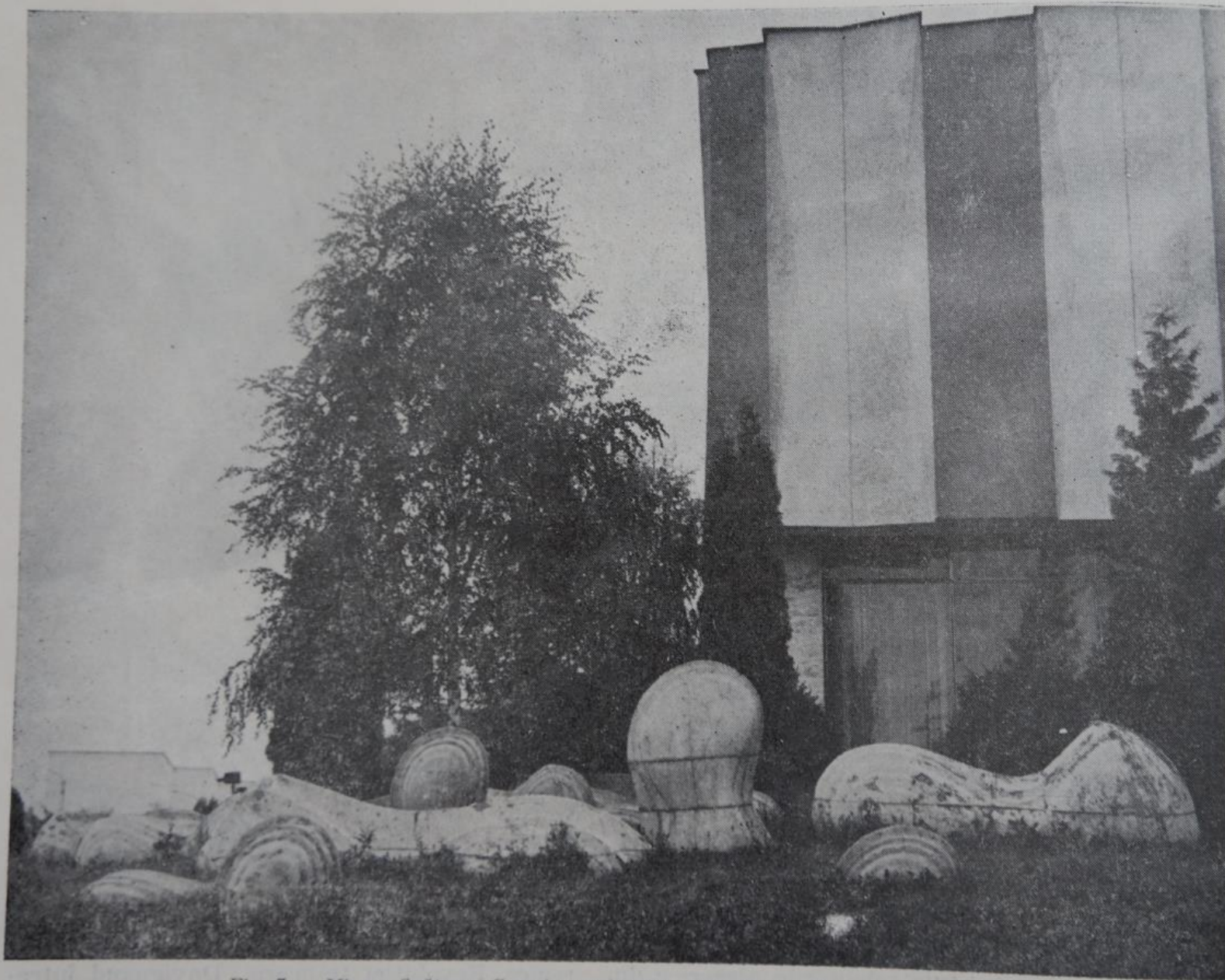


Fig. 7. — Mircea Spătaru, *Complex ambiental, Casa-Radio*, Cluj-Napoca, 1972.

cultivă forma
începe să cons
colaje și pict
a asamblajul
iste în măsura

În dec
de legăturile

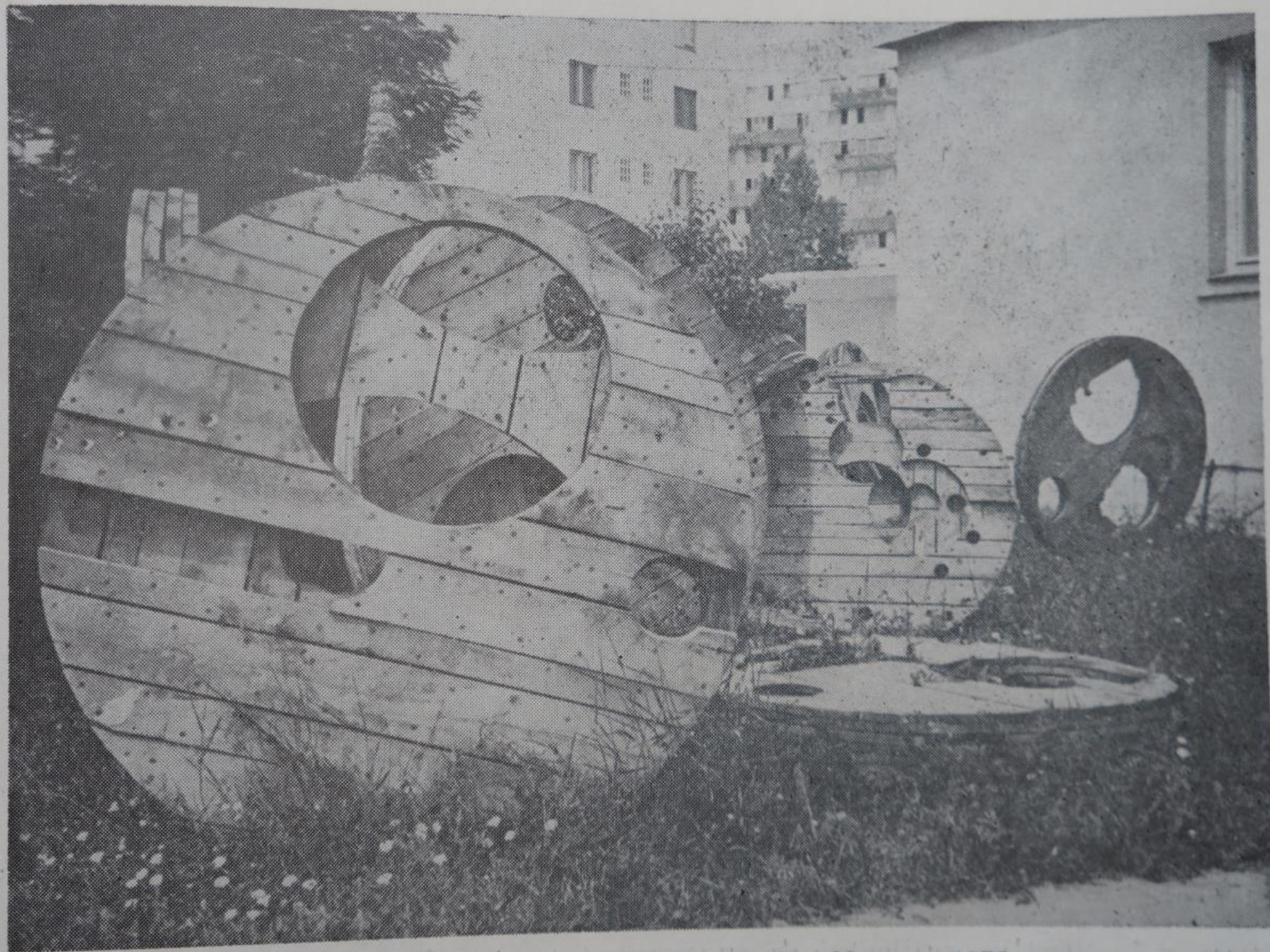


Fig. 8. — Mircea Spătaru, *Ambient*, Cluj-Napoca, 1972.



Fig. 9. — Grupul Sigma. Aeftune cu structuri gonflabile, Timișoara, 1975.

Opera principală a lui Tatlin, proiectul de monument pentru Internaționala a III-a (1919—1920), deschide drumul unei arhitecturi artisticizate.

Activitatea lui Lissitzky la Bauhaus aduce experiența constructivismului rus, iar prin Theo van Doesburg, cooptat acestei mișcări în 1921, se asimilează conceptul de arhitectură elementară a mișcării De Stijl. De asemenea, Kandinsky, Klee și Schlemmer formează grupul profesorilor care integrează elementele unei imaginații expresive în programul funcționalist al Bauhaus-ului. Gropius fundamentează astfel scopurile Bauhaus-ului: « Bauhaus-ul reunește din nou disciplinele artistico-artizanale într-o nouă artă constructivă ». Se naște în acest chip o nouă conștiință creativă, care nu mai absolutizează ideea individuală, ci integrează experimentul personal în munca de echipă.

Fără să mai insistăm asupra problematicii complexe a Bauhaus-ului¹¹, este necesar să ne ocupăm, din perspectiva artei ambientale, de creația pluridisciplinară a lui Oskar Schlemmer, care încearcă conform propriului credo o sinteză fructuoasă între « concepția dionisiacă și structura apolinică ». Schlemmer sublimizează în operele sale reducția cubistă, cu țelul de a unifica morfologia organică și abstracția geometrică într-un modul uman care să reflecte în egală măsură și spiritualitatea. Acești moduli, prin efectul lor plastic, sparg suprafața pietată, tinzând spre spațializare. Preocuparea pentru dans și teatru îl conduce pe Schlemmer la o nouă reprezentare a spațiului care, în opoziție cu sistemul spațial construit matematic, activează imaginația.

Spațiul este conceput funcțional ca mediu de existență, unde sînt posibile contacte, întîmplări, acțiuni.

Cele spuse pînă acum despre tendințele integratoare de arte în vederea construirii ambianței își găsesc o confirmare în modul vizionar de a concepe arta în comunism de către clasicii marxismului « Într-o organizare comunistă a societății încetează în orice caz subordonarea artistului față de o artă anumită, astfel încît el să fie exclusiv pictor, sculptor etc., denumire care, prin ea însăși, exprimă îndeajuns dezvoltarea sa mărginită și dependența sa față de diviziunea muncii. Într-o societate comunistă nu există pictori, ci cel mult oameni care între altele se ocupă și de pictură »¹².

Fenomenul *simpozioanelor de sculptură*, extins în toată lumea de prin 1959 (anul primului simpozion de la St. Margarethen—Austria, inițiat de sculptorul Karl Prantl), s-a născut din nece-

¹¹ Vezi Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius și Bauhaus-ul*, București, 1976.

¹² Marx-Engels, *Ideologia germană*, în *Despre artă și literatură*, București, 1953, p. 118.



Fig. 10. — Ștefan Bertalan. Vedere asupra unui corp membrană cu dublă curbură, tensionat în spațiul pădurii în jurul agenților naturali: lumină și umbră. Mărima corpului 45 x 110 x 90; 3 — 7 august, 1976, Timișoara.

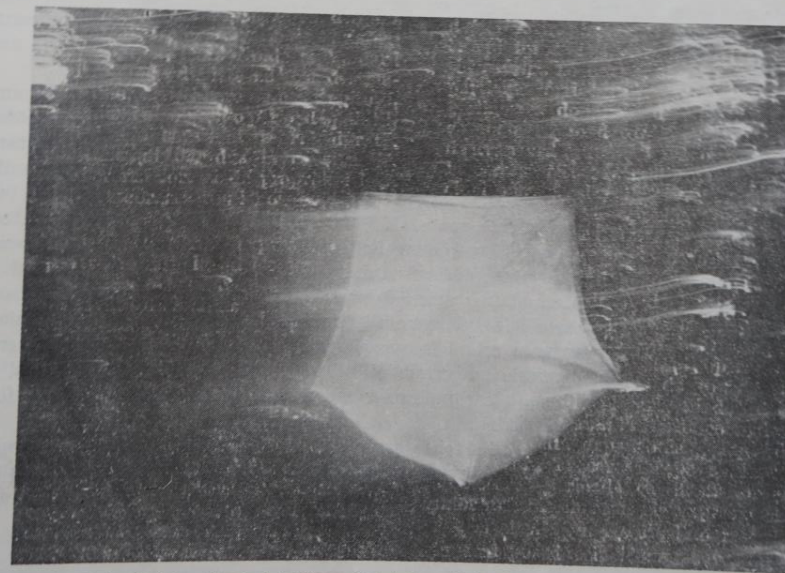


Fig. 11. — Ștefan Bertalan, Fascicule luminoase înrate în spațiul pădurii dinamizat artificial, 3 — 7 august, 1976, Timișoara.



Fig. 9. — Grupul Sigma, *Acțiune cu structuri gonflabile*, Timișoara, 1975.

ra principală a lui Tatlin, proiectul de monument pentru Internaționala a III-a (1919-1920)



Fig. 12. — Ștefan Bertalan. Vedere asupra experimentalului de implantare a unor expuneri-membrară cu dublă curbură tensionabilă în mărimea de ordine a pădurii. Spațiul decupat: apar aproximativ 1000 cm², 3 - 7 august, 1976, Timișoara.

sitatea acut resimțită de artiști de a comunica mai direct și mai profund cu publicul receptor al operelor, cu natura, ca și între ei înșiși. Aceste contacte devin la fel de importante elemente ale comunicării ca înseși rezultatele obținute, acele semne-mărturie ale trecerii sculptorilor, creatori de opere « paralele » cu natura și înzestrate prin integrarea sau dimpotrivă șocarea unui spațiu dat cu atributele unei a doua naturi. Cu alte cuvinte, procesul de elaborare a sculpturilor este, în multe privințe, chiar finalitatea urmărită. Procesul de semnificare tinde să coincidă cu semnificatul. La St. Margarethen s-a încercat, serie Alois Vogel, o părăsire a tradiționalului consum de artă muzeal, înlocuindu-se consumul artei cu comunicarea¹².

« Prin sculpturile create aici se aspiră la un contact nemijlocit cu privitorii. Nu numai în muzee, ci (în spațiul) liber, pe o stradă, pe dealuri trebuie să stea aceste pietre solicitând trecătorii să se oprească, să le dea ocol, să mediteze asupra lor », notează același comentator¹⁴. În prezentarea lui Kristian Sottriffer din 1966 a simpozioanelor succesive de la St. Margarethen, aceste manifestări sînt văzute ca o reacție specific artistică împotriva societății de consum, o societate care falsifică și înlocuiește valorile reale. « El (artistul) poate să spună: aici sînt eu un artist, un om ca alții pe care-l face nefericit faptul că trebuie să vadă cum simțul pentru realitatea recunoscută concret se pierde într-o lume care schimbă viața cu neadevărul, pseudorealul, standardul, consumul... »¹⁵.

Demersul acesta inițial de a lucra într-o carieră de piatră *in situ*, nu a înlăturat totuși o serie de piedici ce stau în calea receptării artei în cazul expunerilor de tip muzeal. Astfel, lucrările terminate au fost totuși grupate în carieră sau pe o colină în apropierea ei, fiind ființă un muzeu în aer liber. De fapt, așa cum reiese din diversele programe și afirmații ale sculptorilor, ei ambiționează regăsirea virtuților creației primitive, ale complexelor megalitice, dovezi ale unei uriașe forțe de afirmare a existenței umane opusă uitării.

În epocile dominate de anonimatul artei ca exponentă a colectivității, diferențele și opozițiile dintre constructiv și artistic erau mult diminuate, mergîndu-se pînă la identificare, ceea ce este și una din tendințele esențiale ale simpozioanelor actuale.

¹² Alois Vogel, *Vom Kunstkonsum zur Kommunikation, Möglichkeiten der Entwicklungen in Alte und moderne Kunst*, nr. 134, 1974, p. 30.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Kristian Sottriffer, *Natur und Raum, in Symposium europäischer Bildhauer, St. Margarethen, 1966*, p. 71.

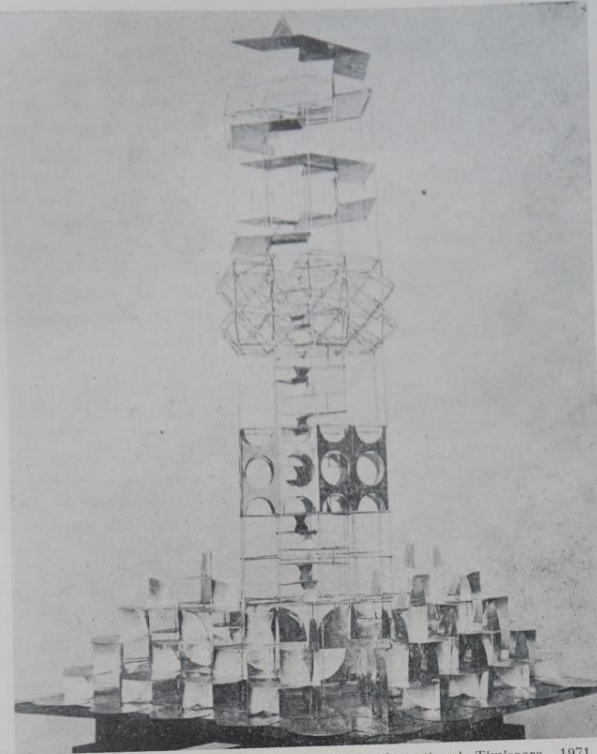


Fig. 13. — Grupul Sigma. Complex structural-informațional, Timișoara. 1971.

Să încercăm acum să examinăm câteva concepții de mare interes, generatoare de simpozioane, tabere, întâlniri între creatori. Din ce în ce mai mult cîștigă teren tocmai pentru diversificarea, intensificarea și democratizarea transiterii mesajului artiștilor, simpozioanele cu profil complex. Chiar și în acele locuri unde continuă activitatea de amplasare a unor creații individuale (St. Margarethen, Lindabrunn, Matthesen, ca să dau câteva exemple cunoscute mai bine prin experiență personală), au început de cîțiva ani, în același timp, acțiuni programate în comun, apropiate de arhitectură, de urbanistică, de artele ambientale, tinzînd către eliberarea de izolare și către subordonarea individualității unor imperative colective, lucid și conștient asumate. De pildă, obișnuința mai multor ediții ale simpozionului de la St. Margarethen lucrează de prin 1972 la un proiect de ordonare a zonelor de circulație din jurul Stephansdomului vienez ca urmare a unui contract cu municipalitatea orașului Viena. După minuțioase operații pregătitoare și îndelungi consultări între artiști, din multitudinea de propuneri a fost aleasă una acceptată de toți ceilalți. În esență, s-a pornit de la necesitatea valorificării maxime și reliefării pregnante a ansamblului catedralei, de la respectarea programului său de vizualizare. Sculptorii vor realiza dalele de piatră pentru paviment, accesul la catedrală fiind văzut ca un drum al meditației¹⁶. La Lindabrunn, în 1973, membrii simpozionului au realizat un centru de comunicare menit dezbaterilor, după o idee de Mathias

¹⁶ Aceste intenții mi-au fost clarificate de discuțiile cu sculptorul Karl Prantl, conducătorul simpozionului de la

St. Margarethen, care mi-a relevat și confluența acestor idei cu spiritualitatea gotică.

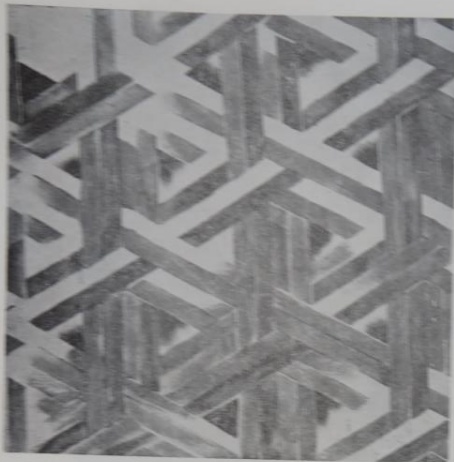


Fig. 14. — Mihai Olos. Proiect pentru aerul urban (sculptură).

Hietz, amintind de forul antic care ocupa un loc privilegiat în viața socială. Alte acțiuni își propun deliberat să intervină în spațiul urban pentru remodelarea sa estetică.

Echipe de sculptori din lumea întreagă au lucrat la Nürnberg în 1971 pentru transformarea terenului de paradă nazist într-un relief. Ei au întreprins «reabilitarea» unui teritoriu încărcat de amintiri odioase, operind schimbări funcționale. Idei de cult demențial, de evocare prin monumente monstruoase, de constrângere tiranică i s-a opus alternativa pașnică de liberă și neîngrădită parcurgere a pîței, pavată cu 70 000 de plăci de granit¹⁷. Dacă situăm acest tip de gândire în contextul mai larg al sculpturii secolului al XX-lea, observăm că este una din încercările cele mai meritorii, în măsură de a intra — după o lungă înstrăinare — «ca artă tradițional deschisă» din nou în conștiința activă a umanității, așa cum ștăbilec Eduard Trier sensurile sculpturii în societatea actuală¹⁸. Cele două ediții ale simpozionului de la Marl (R. F. Germania) din 1970 și 1972 și-au propus să experimenteze «dervoltarea formelor integrării orașului cu sculptura» (Ulrich Gertz). Cetățeni, urbanisti, arhitecți și artiști și-au unit eforturile de a anticipa un oraș mai bun, mai frumos și în primul rînd mai uman.

Ediția a doua mai ales a imaginat o configurație urbanistică pluriformă. Sculptorii din R. F. Germania și Elveția, deși nu au neglijat nici formele devenite tradiționale ale «expozițiilor de plastică în aer liber» (sint cunoscute cele de la Otterlo, Sonsbeck, Middelheim), au tîns către o sinteză a funcționalului cu esteticul, din aceste fuziuni plastică nefuncțională fiind înzestrată cu unele calități arhitectonice și constructive, în timp ce arhitectura cîștigă în plasticitate și efect estetic.

3. ARTA AMBIENTALĂ ÎN ROMÂNIA. DELIMITĂRI

Ne propunem în cele ce urmează o serie de delimitări capabile să introducă oarecum ordine printre numeroasele soluții ambientale existente în arta noastră, după mai multe criterii ad-hoc. Unele dintre cele mai generale ar fi plasarea produselor de tip ambiental pe o imaginată axă temporală. Imediat distingem aici ca soluții extreme creațiile ambientale *perisabile* și altele *durabile*.

¹⁷ Felicitas Frischmuth-Kornbrust, *Das Symposium Urbanum Nürnberg, 1971 und seine Folgen, oder was die Bildhauer vorhaben*, în *Das Kunstwerk*, nr. 1, ianuarie, 1972, p. 31.

¹⁸ Eduard Trier, *Figur und Raum. Die Sculptur des XX. Jahrhunderts*, Berlin, 1960, p. 55.

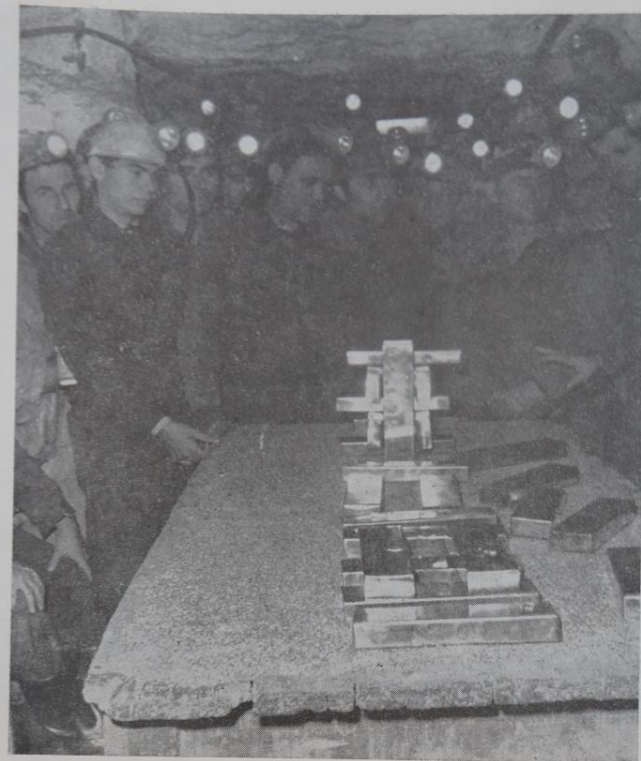


Fig. 15. — „Evenimentul” Aur, grîu, oament, organizat de Mihai Olos la mina Herja (jud. Maramureș), 14 noiembrie 1972.



Fig. 16. — „Evenimentul” Aur, grîu, oameni, organizat de Mihai Olos la mina Herja (jud. Maramureș), 14 noiembrie 1972.

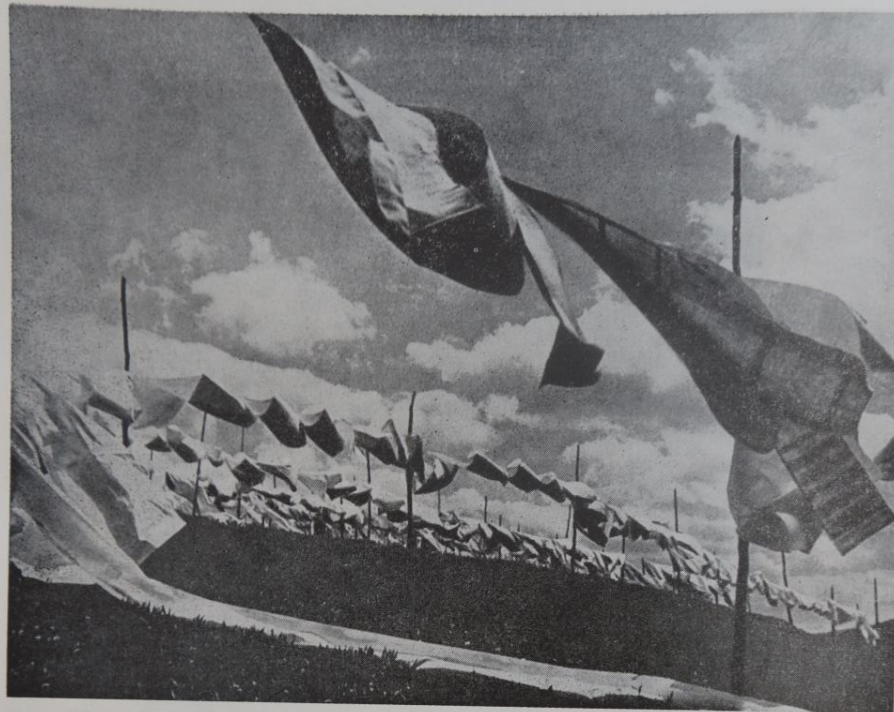


Fig. 17. — Ana Lupas, *Covor zburător, simbol al păcii.*

Se înțelege că primele pot fi la rîndul lor de mai multe feluri: de la unele exemple din sfera land-artei, care, apelînd la materialele naturale, perisabile, includ prin chiar această condiție îmbătrînirea, degradarea și dispariția treptată «naturală» a lucrării (putem aminti aici construcțiile învelite în paie ale lui Mihai Olos), pînă la «transformismul» majorității soluțiilor ambientale cu intenționalitate ludică, ce sînt mereu modificate prin intervenția spectatorului participant («camerele de joacă» ale lui Adrian Maftei, experiențele de percepere a expresiei textile pe care Ana Lupas le-a întreprins într-o grădiniță sau acțiunile lui Ștefan Bertalan). De fapt, să observăm că toate environmenturile de expoziție sînt într-un fel perisabile, ele dispar ca posibilitatea de «punere în situație» odată cu încheierea expoziției.

Cele durabile sînt realizate de obicei din ceea ce în sculptura tradițională se numește «material definitiv». Ar putea fi incluse aici marile spații naturale transformate prin amplasarea unor producții sculpturale — Muzeul în aer liber de la Măgura-Buzău — sau, ca exemple de interior, unele piese (în sensul de camere) ale Tehnic-Clubului de la Pitești. **Cu aceste exemple introducem de fapt un alt criteriu, ce ține de conceperea ambientului pentru exterior sau pentru interior.** Dintr-un alt unghi de vedere, al realizării, distingem ambientul ca producție **individuală** și ambientul ca producție **colectivă**. În acest caz se menține totuși rolul unui autor, al unui regizor: spre exemplu, ghidajul minim al elevilor liceului de arte plastice din Timișoara întreprins de profesorii lor din grupul Sigma, atunci cînd aceștia participă la structurarea temporară a unui spațiu dat.

Operînd dintr-o altă perspectivă, putem deosebi producții ambientale provenite dintr-o direcție de gîndire **constructivistă** față de altele, de direcție **organicistă**. Este evidentă diferența între, de exemplu, purismul apropiat de arta minimală dintr-un ambient realizat în 1971 de Radu Stoica și unele amplasări de forme gonflabile ale grupului Sigma. Ca o paranteză, este momentul

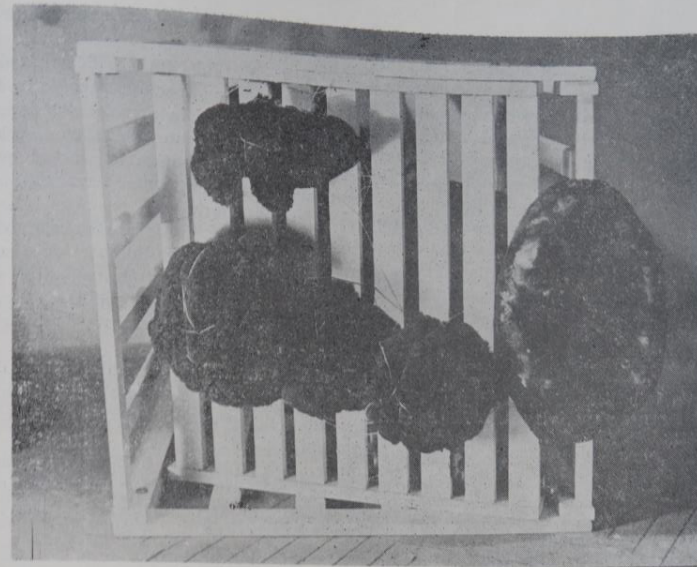


Fig. 18. — Ana Lupas și Mircea Spătaru, *Joc de-a Prometeii.*

să constatăm sensibilă deplasare a concepțiilor acestui grup de la o arie de preocupări constructiviste către o altă organicistă, după cum trebuie să observăm că marea majoritate a producțiilor ambientale ale artiștilor noștri aparține acestei ultime direcții. Fenomenul își găsește o convingătoare explicație în faptul că pentru mulți practicieni români ai ambientalismului bogăția de sugestii oferite de arta populară este un prețios punct de plecare în conceperea unor producții de cea mai deplină actualitate și modernitate.

Pentru aceștia — aici Ana Lupas, Mihai Olos trebuie neapărat menționați — «tradiția», cum spunea Călinescu, «nu este un iaz mort».

Credem că e necesar să stabilim și diferența netă între destinația lor, între propunerile ambientale ce țin de o «mitologie personală» față de cele cu un înalt grad de socialitate, legate mai cu seamă de modelarea ambientului urban.

În sfîrșit, un alt criteriu de diferențiere ar fi situarea creațiilor ambientale pe o scală a diferitelor nivele de concretizare, de la realizarea efectivă la mărimea dorită — sau posibilă — trecînd prin reducții, modele, pînă la prezentarea grafică a unor idei plastice în cea mai declarată utopie.

Am exemplificat aceste trei posibilități — desigur în realitatea practicii artistice ele sînt mai numeroase — prin ambientul realizat de Mircea Spătaru la Bienala tineretului de la Paris în 1973, sau cel al lui Șerban Gabrea la expoziția lui de la Institutul de arhitectură din București, în 1976, oarecum «dictate» de dimensiunile spațiului ce le conțineau, ca dealtfel și «tiparele» în care Mihai Olos prezintă proiectul de «oraș universal», grila sa spațială la scară planetară.

Și alte criterii pot interveni, fără îndoială, în prezentarea acestor producții, dar cele întrebunțate aici sînt, credem, suficiente pentru a fi utilizate în analize concrete mai detaliate.

3.1. AMBIENT ȘI CADRU NATURAL

a) Tabere și simpozioane; complexe de sculptură ambientală

La 18 august 1970 s-a deschis Tabăra de sculptură de la Măgura-Buzău cu participarea a 16 sculptori. Era începutul unui nou tip de fructificare a muncii artistice intrat și la noi în țară în practica

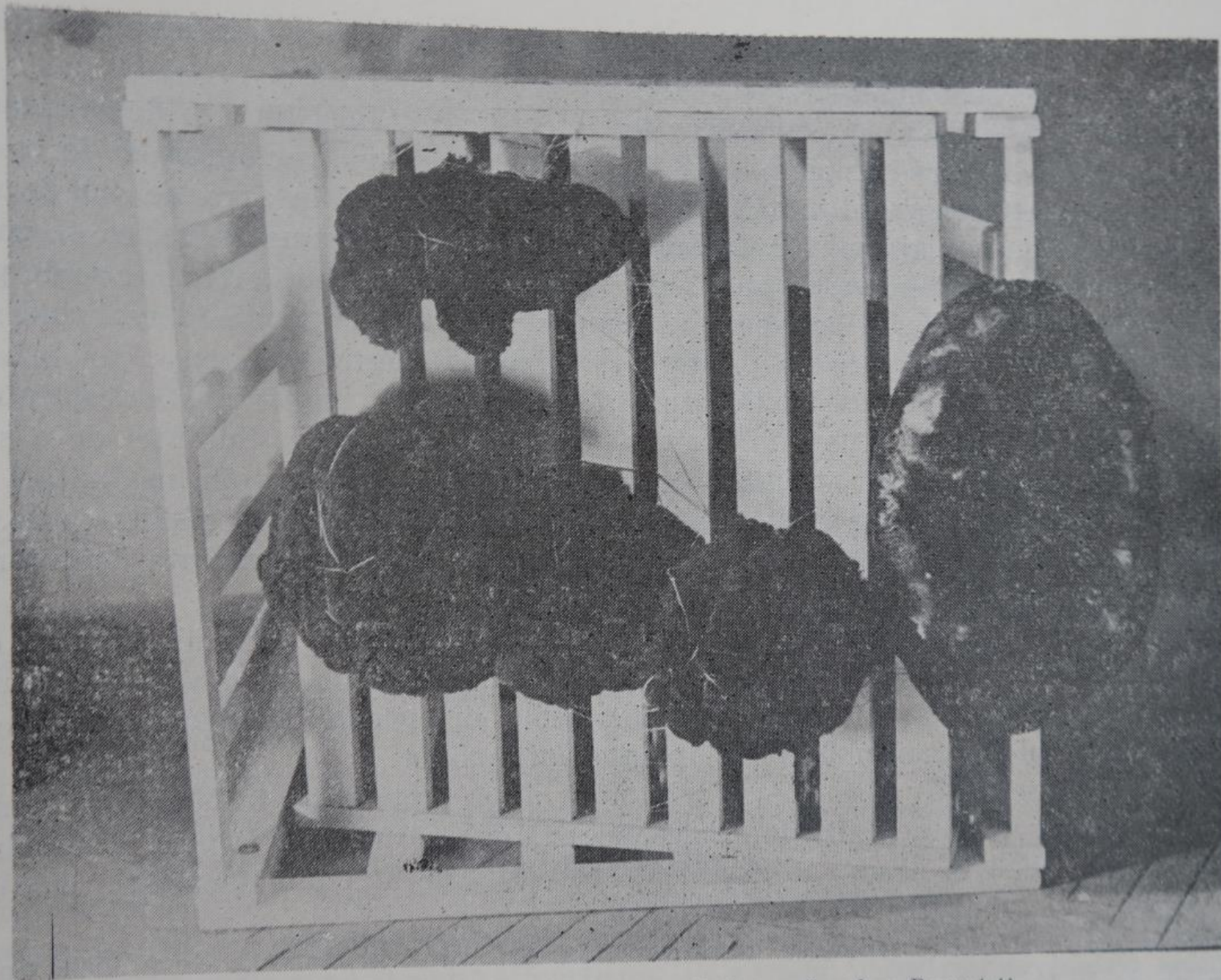


Fig. 18. — Ana Lupaș și Mircea Spătaru, *Joc de-a Prometeii*.

ș constatăm sensibilă deplasare a concepțiilor acestui grup de la o arie de preocupări construc-
ș constatăm sensibilă deplasare a concepțiilor acestui grup de la o arie de preocupări construc-
ș constatăm sensibilă deplasare a concepțiilor acestui grup de la o arie de preocupări construc-

curentă, proliferarea lui pe plan mondial fiind, așa cum am arătat, una din manifestările cele mai simptomatice ale artei contemporane.

Dacă în 1971 se puteau consemna doar trei asemenea întâlniri (tabăra de la Arad, a doua ediție a taberei de la Măgura-Buzău, primul simpozion de ceramică sculpturală de la Medgidia, cu ceva mai mult de 40 de participanți), în 1976 ne putem referi la aproape 30 de asemenea manifestări cu prezența a aproape 400 de artiști (se includ și documentările, ca și coloniile de pictură și grafică, ce nu ne interesează aici)¹⁹. De asemenea, pot fi menționate o serie de participări de sculptori și ceramiciști români la tabere și simpozioane internaționale²⁰, realizând o firească îmbogățire a experienței și o sporire a prestigiului artei românești.

Chiar dacă în sine nu este o nouă formă de organizare a mișcării artistice, tabăra — loc determinat de acțiune, într-un timp determinat — rămâne și ca o posibilitate de a stabili un contact mai dinamic cu un public nu întotdeauna pregătit să recepteze noile modalități ale artei, nemaivorbind de faptul că și între artiști are loc un contact mai eficient, posibilitatea de a acționa colectiv, amintindu-ne de acele Bauhütte medievale care au impus monumente definitorii pentru o epocă și care nu numai timologie au generat pedagogia Bauhausului.

Ceea ce cu ocazia primelor ansambluri rezultate (Măgura, Arad, Medgidia) era un deziderat, și anume studiul prealabil al complexului spațial din care e format un oraș sau cadrul natural în concordanță cu proiectele artiștilor, nu este nici astăzi din păcate dect în foarte mică măsură avut în vedere, efectul de ansamblu fiind aproape întâmplător.

Dacă amplasarea relativ aleatorie a sculpturilor după șapte ediții la Măgura (cu menținerea insulelor fiecărei ediții) nu este lipsită de farmec, această ordonare lăsată la voia întâmplării într-un cadru urbanistic, de pildă la Arad, sau experiența nereușită de la Titan-București, poate produce perturbări serioase în asimilarea lor.

În orice caz, s-a putut constata unanimitatea artiștilor în dorința de a lăsa un semn al trecerii lor pe acele locuri, năzuind spre permanență. Se poate considera că această concepție se opune programului unor tabere din străinătate, unde accentul cade uneori pe spectacol, pe jocul efemer, fiind foarte mult timpul petrecut împreună. Rezumind ceea ce încă rămâne în sfera împlinirilor parțiale ale taberelor și simpozioanelor (program limpede, diversificarea și specializarea, patronaj industrial și mecenat social, continuitatea acțiunii, concursuri largi pentru a câștiga dreptul de a participa la o tabără, depășirea rezultatelor tradiționale de tipul parcurilor de sculptură, implicit a unei mentalități contemplative și crearea unor echipe complexe), să trecem la examinarea unor preocupări mai ferm orientate — din aceste acțiuni — pentru modelarea ambianței naturale.

Deși, după cum am spus, la Măgura muzeul de sculptură în aer liber funcționează după un principiu cumulativ (șapte ediții — 112 sculpturi), întregul fiind mai pregnant decât părțile, iar vizitatorul nu ia propriu-zis contact cu «exemplare de autor», ci își face o părere globală (tendință de re-anonimizare a creației), pot fi citate câteva opere ce încorporează un program de vizualizare conform datelor specifice ale peisajului.

Astfel, la ediția jubiliară din 1974, sculptorii Florin Codre, Doru Covrig, Horia Flămîndu au organizat fiecare, din mai multe elemente sculpturale, un ambient perfect integrat cadrului natural care devine componentă a parcursului programat de artist. Compoziția ambientală *Fîntînile lui Tudor* de Florin Codre se instalează cu firecul formațiunilor geologice (peșteri) în ambientul oferit de terenul accidentat. La rîndul său, Doru Covrig intervine cu forme noi, care rimează cu unduirea dealurilor buzoiene. Sculptorul Horia Flămîndu, remarcat la tabăra internațională pentru

¹⁹ Vezi Mihai Driscu, G. Vida, *Aceiași tabere, în Arta*, 1971, nr. 10 — 12; nr. 12, 1976.

²⁰ George Apostu participă încă din anul 1967 la Primul simpozion francez de sculptură de la Grenoble. Cf. *Le Premier symposium français de sculpture*, Grenoble (été), 1967, Paris, 1968 (catalog), cu texte de Georges Boudaille și Denys Chevalier. De atunci, numărul celor care și-au adus contribuția la manifestări similare a crescut simțitor. Astfel, următorii ceramiciști iau parte la simpoziune internaționale: 1971 — Vilnius, U.R.S.S. (Mihnea Ștefănescu); 1972 — Bechyne, Cehoslovacia (Dumitru Rădulescu); 1973 — Bechyne (Lucia

Teodorescu — Maftel), Siklos, Ungaria (Wilhelm Fabini), Gdansk, Polonia și Memphis, S.U.A. (Patriciu Mateescu); 1974 — Wessendorf, Austria, și Römheld, R. D. Germană (Florin Lazăr Alexie) etc.; tabere de sculptură: în 1972 la Vysne Ruzbachy și Moravany, Cehoslovacia (Cristian Breazu și Napoleon Tiron), 1973 (Horia Flămîndu): 1972 — Oronsko, Polonia (Ion Condiescu); 1974 — Ilmovska, U.R.S.S. (Aurelian Bolea), în Austria, la Lindabrunn (Valentina Boștină și Anton Aberwein); în 1973, tot Valentina Boștină, și George Apostu în 1974 — cf. *Arta*, 1974, nr. 9.

sculptură în lemn de la Moravany (1973), prin inteligența ritmării în spațiu a patru volume antagonice, reia problema în lucrarea intitulată *Conflict*, echilibrând în așa fel liniile de forță încît să rezulte un ansamblu armonios.

Parcul de sculptură de la Arouș (prima ediție a taberei a avut loc în 1974) a luat naștere într-un cadru natural în prealabil modificat prin intervenția arhitecturii peisagistice, oferind deci alte coordonate artiștilor. Printre soluțiile experimentate, remarcăm din nou lucrările lui Doru Covrig (participant în 1975, 1976) pentru utilizarea resurselor plastice posibile ale raportului natură — creație. Sculptura *Copacul* este tocmai o inversare a acestui raport, copacul creat de artist mimînd legile creșterii copacului, însă nu pe verticală, ci pe orizontală. O altă compoziție a sa, *Zidul*, aduce un montaj obișnuit urbanisticii, pe care-l transformă însă într-o formațiune naturală.

Un alt tip de fructificare a muncii echipelor de artiști îl constituie simpoziunul de ceramică de la Medgidia²¹, aflat la a șasea ediție, și prima tabără de sculptură în metal de la Galați, inaugurată în 1976, în sensul în care își propune să ambieze spațiile de recreere din aceste orașe.

La Medgidia — orașul cu o mai mare densitate de lucrări contemporane «de exterior» — producția edițiilor și simpozioanelor de ceramică a fost amplasată în «insule» pe spațiile verzi și acestea funcționînd estetic ca ansambluri (ultimile două ediții au introdus forme sculptural-edilitare în ambianța orașului, în 1975 fîntini, iar în 1976 lucrări care, cu toată libertatea de invenție formală, preiau scopul de jardinierie), realizînd în raport cu producția curentă, destul de întâmplătoare, un salt calitativ.

Desfășurată cu sprijinul Combinatului siderurgic și al Șantierului naval, tabăra de sculptură în metal de la Galați este una din acțiunile de cea mai mare anvergură, aici reușindu-se datorită unor spectaculoase eforturi o conlucrare fără precedent, prin participarea efectivă și desigur activă a muncitorilor Șantierului naval la realizarea impunătoarelor construcții din metal ce fac dintr-o porțiune a falezii Dunării o zonă structurată artistic. Patronajul industrial devine cu această ocazie o afirmare neostentativă a forței economice. Construcțiile metalice de la Galați, luate în parte, apar ca veritabile embleme ale epocii, dar ceea ce trebuie reținut în mod deosebit este modalitatea în care entități disparate au fost aduse la același numitor de o concepție ordonatoare unitară. Factorul determinant care a condiționat amplasarea a fost vecinătatea Dunării și este interesant de urmărit felul în care creatorii și-au adaptat ecuația personală la deschiderea vastă a falezii Dunării. Cîteva structuri metalice se impun prin claritatea inscrierii lor în spațiul căuia îi conferă o nouă dimensiune. Sculptorul Bela Crișan studiază în lucrarea sa o desfășurare dinamică de spații delimitate de conture romboedrice, sugerînd senzația de mișcare, de evoluție. Constant în formula sa constructivistă de nuanșă calderiană, excelent specialist în sculptura în metal, Ingo Glass realizează la Galați o uriașă construcție metalică dominînd faleza cu energicele întretăieri de planuri și instaurează un «loc privilegiat», unde privitorul este invitat să mediteze.

Capriciile ieilor de Előd Kocsis, aglomerare de piese disparate organizate după legile simetriei și dirijate pe verticală, plasează un accent neliniștitor în calmul planurilor orizontale ce caracterizează lucrările lui Constantin Popovici și Gheorghe Turcu, efectul fiind de natură contrapunctică. Nicolae Șaptefrău, al cărui ansamblu încheie ciclul de lucrări, își propune oarecum aceeași temă de structurare spațială ca Bela Crișan, doar cu o altă figură geometrică (dreptunghiul) desfășurată amplu conform unei ritmici reținute. Un rol important îi revine culorii (la toate lucrările), în acest caz funcția protectoare îmbinîndu-se cu potențarea expresivității.

Sculpturile alcătuiind Complexul de sculptură ambientală de la Costinești, rod al muncii mai multor artiști, deși, cum s-a observat, nu sînt concepute după principiile ferme ale unei gândiri ordonatoare²², se constituie totuși sub semnul «biomorfismului <...>», al metaforei spațiale stricte, ideografice. Este o sculptură care-și propune să ia în posesie opera naturii <...>, cum caracterizează Ion Frunzetti sculptura ambientală românească prezentă la Bienala de la Veneția (1976)²³.

²¹ Vezi Brigita Gonser, *Ceramica simpoziunilor de la Medgidia (1971—1975) și probleme ale ambianței urbane*, în SCIA, 23, 1976, p. 174 — 193.

²² Ioana Vlasiu, *Ansamblul de la Costinești*, în *Arta*, 1974, nr. 7.

²³ Ion Frunzetti, *Prefață la catalogul pavilionului românesc de la a XXXVIII-a Bienală de la Veneția 1976*, Ansamblul de la Costinești, ca și cel de la Măgura, a figurat cu unele proiecte și fotografii cu aspecte generale.

194

sculptură și structurarea spațiului, în *Arta*, 1975, nr. 4 - 5, p. 25. Acest substanțial studiu este o primă încercare de clasificare a artei ambientale din România.

p
 te
 g
 e
 n

uri
 de
 la

Kunst, la secțiunea *Individuelle Mythologien*, I — II), dar, desigur, în cazul manifestărilor pe care le discutăm, această desemnare acoperă alte realități, specifice artei noastre.

La început Olos utiliza această structură într-o serie de sculpturi ce nu se deosebeau prea mult de accesoriul decorativ din cioplirile populare maramureșene, ca apoi treptat, trecind și prin încorporarea culorii, ea să se transforme în punctul nodal al unei gândiri totalizatoare, într-o utopie care se aplică nu numai ordonării constructive în sens material, ci și în sfera construcției de idei ca proiect de „oraș universal”. Se poate analiza *utopia concretă* a lui Mihai Olos din perspectiva comportamentului proiectual. A proiecta — serie Giulio Carlo Argan — nu înseamnă a fi niciodată în realitate, ci, după cum spune însuși termenul, o proiectare dincolo de realitate într-un viitor care nu e în mod rațional previzibil decât prin experiența trecutului, prin urmare e o acțiune care presupune o ordine istorică în succesiunea evenimentelor. Tocmai faptul de a fi în realitate permite dezvoltarea proiectării ca *proces autosuficient*. « E timpul să dai proiectării semnificația restrictivă de design profesional; ea trebuie înțeleasă în sens global », spune Leonardo Mosso, un practician cu care Olos se întâlnește în unele privințe.

Dincolo de corectitudinea materială a operei și de înțelegerea ei metaforică există un teritoriu globalizant, în care se verifică funcțiile artei — descoperire, aprofundare, mijloc de expresie, mijloc de comunicare, interpretare, instrument de reformă, ordine și integrare — și în care societatea ca entitate organică viabilă are nevoie de artă, care este o forță stimulată, un factor de fuziune. Și din acest punct de vedere poate fi privit proiectul lui Mihai Olos, dar și din acela al metodologiei care este al *urbanisticii generale*, al unei concepții asupra orașului ca formă sensibilă a civilizației.

Nu întâmplător « cheia » proiectului său este o corecție adusă a schemei lui Le Corbusier, astfel găsiindu-se în acord cu numeroși prospectiviști contemporani, printre care arhitectul polonez Jiri Soltan, care scria: « Funcțiile și activitățile tratate mai înainte ca unitate aproape ermetice: a locului, a muncii, a cultiva corpul și spiritul se amestecă și se încurcă în zilele noastre formând trame bogate și complexe. Din această complexitate și din contrastul funcțiilor juxtapuse în același volum arhitectural, aceeași *megastructură*, sperăm să vedem (ținând seama de știința. Aceste megastructuri nu au o estetică preconcepție. Înșuși bogăția poetică a vieții pe care o învâluie naște valoarea artistică a operei arhitecturale ». Subliniem extrema mobilitate a soluției lui Olos; printre schițe, multe variațiuni-capricii pe tema fundamentală; găsim posibilitatea unei alte « ordini publice », labirintizări prin « vâlurile » structurii prime, propuneri de arhitectură paisagistică, « tranșee » pentru mijloacele comune de transport etc.

Desefrăm în complexitatea propunerii sale, semnele unui *optimism filozofic* cu ascendență romantică, o credință entuziastă și intruciva candidă — iar păstrarea candorii, să nu uităm, este o atitudine mentală dragă lui Brâncuși — în perfectibilitatea lumii, în forța nemărginită a spiritului.

O mică paranteză pentru cei ai căror ochi pot fi eventuali « răniți » de aspectul destul de neîngrijit — de o suverană neglijență — al producțiilor lui Olos. Nu este vorba de o neputință de a duce la capăt propriile proiecte și programe, ci de o febrilitate în consemnarea ideilor ce interzice « pierderea de timp » pentru traseri în limbajul convenit, în aspectul acreditat de canoanele expozițiilor. Dar Olos extinde neobosit posibilitatea aplicării acestei structurii-matrice în mediile cele mai neașteptate. El promovează astfel „evenimente”, acțiuni ca aceea intitulată *Pământ realizat* la Bogdan Vodă (Maramureș) în 1973, când modulul său a fost transpus „în negativ”, săpat în pământ (metodă apropiată de procedeele land-artei) sau acțiunea cu vaste încălțări simbolice, organizată cu participarea minerilor de la mina Herja (Maramureș), la 14 noiembrie, denumită *Aur, grâu, oameni*. De această dată, structura esențială a fost construită din lingouri de aur, iar minerii adunați în sala de apel au presărat boabe de grâu. Astfel, obiceiul folcloric, al „aruncatului grâului” legat de sărbătorile recoltei, transferat în mină, este o meditație despre relația stabilită între lumină și putere la a celor care extrag minereurile de sub pământ. „Evenimentul” înregistrat pe peliculă rămâne ca o dovadă a implicării într-un spectacol simbolic al unor participanți sensibilizați afectiv.

b) *Ana Lupas*. Promotoare de rezonanță internațională a tapiseriei spațiale, Ana Lupas este preocupată în egală măsură de extinderea teritoriului tradițional al artei, tocmai prin intergență cu sensurile artei contemporane. Nu este vorba, cum s-ar putea crede, de o simplă culegere de obiceiuri, integrate apoi într-un sistem de lectură preconcepț, ci intervenția ei este decisivă

în organizarea cu aceste elemente a unui spațiu semnificativ, a unei « situații » apte să transmită un mesaj simbolic.

Astfel, în 1973, Ana Lupas întreprinde acțiunea denumită *Corcor zburlător, simbol al păcii* (prezentată fragmentar și la Bienala Tineretului de la Paris, 1973). Pornind de la gesturile familiare ale întinderii pinzei înălțate, ea amplifică acest proces prin întinderea a kilometri de pinză pe un deal, în șiruri succesive. Fotografii și filmele care au înregistrat acțiunea demonstrează frumusețea aproape coregrafică a gesticii femeilor care întind pinza, ca și virtuțile neabătute de structurare prin sincronizare, un mesaj de pace, violenței opunându-i-se ritualul muncii păgâne, ciclic reînnoite. Considerat din perspectiva tuturor aspectelor pe care le presupune, având și un caracter deschis, această acțiune constituie un spectacol total, capabil să sugereze idei nobile.

Un alt experiment demn de semnalat realizat de Ana Lupas îl formează asamblarea « sculpturilor vegetale » sau a « cununilor lui August »²⁷. În acest caz acțiunea poate fi decodată multiplu. Pe de o parte, materialul utilizat (spicele de grâu) aduce cu sine o întreagă sferă de semnificații, parțial scoase din context și conotate apoi diferit prin prelucrarea artistică, iar, pe de altă parte, ansamblul sărbătorii agreste a recoltei, acompaniate de împletirea de cununi de spice (trinișind la atributele dionisiace), este un proces înnoibil ca și în cazul precedent de încorporarea unor sensuri umaniste, general valabile.

Pentru a contura mai nuanțat atitudinea creatoare a Anei Lupas, ostilă operei imuabile, statice, mai amintim ambientul *Podul*, prezentat la expoziția personală din 1972, a cărui posibilă descifrare a fost găsită în « poezia spațiului » a lui Bachelard²⁸. Forme aluziv vegetale ce sugerează o abundență vitală sint depozitate aglomerat, cu o plăcere deosebită, care se transmite și receptorului, aceea a manevrării și ordonării de elemente.

4. AMBIENT ȘI MEDIU URBAN

Întrucât o abordare cu pretenții de epuizare a domeniului vast de interferențe dintre artele vizuale și mediul urban depășește cu mult scopul studiului de față, ne vom mărgini să semnalăm niște repere, inițiative, proiecte, propuneri ale artiștilor de modelare estetică a ambianței urbane. O analiză completă ar necesita colaborarea unor arhitecți, urbanisti, psihologi, sociologi, creatori și reprezentanți ai multor alte specialități, chemați tocmai să înlesnească răspunsul optimal (activitate armonioasă, utilă societății, contribuind la dezvoltarea personalității) la stimulii mediului urban care se cer la rîndul lor coordonați, programați.

Pentru a întui mai bine nelimitatul cîmp de posibilități de intervenție artistică în ambianța urbană, considerăm util să aducem în discuție o enumerare efectuată de arhitectul american Herbert H. Swinburne și exemplificată cu imagini²⁹. Astfel, el distinge o serie de environmenturi din perspectiva unui sistem de valori individuale și de grup, arătînd că în centrul tuturor environmenturilor stă omul. Deoarece omul depășește cu mult cele trei dimensiuni ale percepției vizuale, reacția sa la mediul din cadrul unei compoziții urbane va fi condiționată de intelect și emoție. Percepția spațială începe cu perceperea luminii, factor hotărîtor în determinarea ambianței, lumina definind și separînd spațiile cu infinite modalități de modificare. La efectele luminoase se adaugă drept componente ale percepției sunetele și mișcările, întâmplătoare sau conștiente. Un al doilea nivel al percepției mediului este cel psihologic, dublat apoi de cel sociologic.

Aceste trepte ale integrării omului în mediul inconjurător se cer studiate cu atenție de artiștii deveniți « programatori de ambianță » urbană, pentru a nu se influența negativ comportamentul uman.

²⁷ Vezi prezentarea din revista *Secolul 20*, 1975, nr. 8.

²⁸ Mihai Drăscu, *Din obiect, spectacol*, în *Arta*, 1971, nr. 8.

²⁹ Herbert H. Swinburne, *The Environment we see*, în

Culegerea Environment for Man. The Next fifty Years, Bloomington and London, 1969, p. 110 — 135.

Trecînd la situația din cadrul civilizației noastre, e util să analizăm cîteva expoziții cu caracter de lucru, care au oferit un bun prilej de trecere în revistă a propunerilor plasticienilor de participare activă la transformarea mediului urban conform exigențelor actuale ale societății socialiste multilateral dezvoltate, la configurarea unor orașe cu personalitate. Asemenea ample manifestări au fost *Arta și orașul*, *Artă și energie*, *Arta în industrie* (simpozionul de la Letea-Bacău). Dintre variatele proiecte și piese expuse la aceste expoziții extragem cîteva mai semnificative, mai ales în optica celor spuse pînă acum despre environmentul artistic.

La expoziția *Arta și orașul*, pe lingă proiectul utopic al lui Mihai Olos, analizat mai înainte, a fost prezentată macheta unui turn informațional, a cărui elaborare a început în 1971 de către grupul Sigma din Timișoara (Constantin Flondor-Străinu, Ștefan Bertalan, Vladimir Gaita, Doru Tulcan)³⁰, un adevărat complex structural, informațional-urban.

Conceput în așa fel încît să unifice sistemul informațional al orașului Timișoara, ar fi constituit în același timp un centru nodal, de maximă atracție, al orașului. Frumusețea unor asemenea construcții, produse specifice ale civilizației determinate de revoluția tehnico-științifică, stă în funcționalitatea lor, raportul putînd fi și inversat. Echipa timișoreană a conceput această structură complexă avînd la bază o pericolă de apă din care emerg o serie de discuri din metal, cu rol de amplificare a luminii reflectate de ecranele de televiziune, reclamele și semnalele luminoase și sonore. Pe plan strict estetic contribuția artiștilor la realizarea unui echilibru dinamic prin articularea «cadrului» de cuprindere a instalațiilor este cu totul meritorie.

Atingem astfel, în treacăt, problema «design»-ului, pe care nu întîmplător Gillo Dorfles îl numea «arta populară a unei civilizații tehnologice»³¹. Stil sau tehnică, sau stare de spirit, artă de a trăi sau un nou raport cu obiectul, sau cîte ceva din toate acestea, este limpede că design-ul nu poate exista în afara sistemului de producție care este unealta.

Nu există design de cabinet, de studio; designerul este un specialist de inovație permanentă, iar viabilitatea creației lui constă într-o etică și estetică a proiectării. Aceasta, desigur, la modul ideal. Am văzut, mai ales la designul din imediata apropiere, în ce măsură ambianța influențează psihologia individului, din acest fapt decurgînd firese responsabilitatea morală față de consumator, ca și necesitatea unei metodologii sistematice, a unui *design integrat*, ceea ce implică participarea unor echipe complexe de specialiști ai designului de interior.

În altă ordine de idei, a fost foarte instructiv de urmărit, în cadrul expoziției *Artă și energie*, felul în care o serie de artiști (Constantin Lucaci, Iulian Olariu, Cristian Breazu, Constantin Baci, Ion Condiescu, Anton Eberwein) și-au subordonat sintagmele expresive proprii funcționalității cerute de proiectarea unei fintini, cu atît mai mult cu cît, cu excepția lui Constantin Lucaci (autorul unei remarcabile și originale sculpturi cinetice — fintină la Constanța), ei nu aveau o experiență îndelungată în acest domeniu, nici preocupări orientate spre funcționalism și tehnologie, lucrările lor anterioare situîndu-se mai curînd în sferă tradițională³².

S-a adevărit și cu această ocazie că inventivitatea artistică este capabilă să surmonteze «capcanele» tehnologiei și chiar s-o îmbogățească prin soluții noi, ingenioase.

Simpozionul din 1975 consacrat temei *Artă în industrie* și-a exercitat acțiunea la Combinatul de celuloză și hîrtie Letea-Bacău. Echipa de graficieni și-a propus să unifice vizual căile de acces și spațiile de producție și depozitare ale combinatului. Programul, care finalizat în anul 1977, este un exemplu de intervenție fructuoasă a artistului în recompunerea ambianței industriale, contribuîndu-se eficient la optimizarea producției³³.

³⁰ Pentru activitatea grupului Sigma, vezi Octavian Barboiu, *Grupul Sigma*, în *Arta*, 1971, nr. 10 — 12, ca și idem, *Tehnica și arta. Organizarea unei relații*, în *Secolul 20*, 1975, nr. 4.

³¹ Gillo Dorfles, *Aspects sociologiques de l'esthétique industrielle. L'industrial design, art populaire d'une civilisation technologique*, în *Diogenes* 1971, nr. 74.

³² Vezi pentru racordarea acestor proiecte la arta universală și românească, Vasile Drăguț, *Cinetism între natură și artă. Fîntînile*, în *Secolul 20*, 1976, nr. 4.

³³ Vezi catalogul expoziției *Arta în industrie*, consacrat rezultatelor acestei acțiuni (cu texte de Titus Mocanu, Napoleon Zamfir, Amelia Pavel).

L'ENVIRONNEMENT ARTISTIQUE EN ROUMANIE HYPOTHÈSES ET INTERPRÉTATIONS

RÉSUMÉ

L'auteur tente d'opérer une série de délimitations dans le cadre de l'environnement artistique de Roumanie. Défini en tant que concept des visions assimilatrices, l'art de l'ambient apparaît non seulement comme un *produit artistique*, mais aussi comme *situation*, *processus*, *happening*, capable d'annuler la séparation traditionnelle entre l'espace occupé par l'œuvre d'art et l'espace occupé par les spectateurs, impliquant les notions de parcours, de durée et, partant, d'action et coopérant étroitement avec l'architecture et l'urbanisme, dans la mesure où il répond à la nécessité de serrer les liens entre l'art et la vie.

Après avoir mentionné une suite de manifestations avant la lettre du domaine, l'auteur analyse les rapports entre l'ambient et le cadre naturel, les « mythologies personnelles », avec des exemples empruntés de l'activité des artistes roumains contemporains. Par la suite, il présente les symposiums de sculpture (Măgura, Arcuș, Galați), ainsi que les complexes de sculpture environnementale : Costinești, Amara (Paul Bortnowski), Cluj-Napoca (Mircea Spătaru). Comme modèle d'organisation temporaire possible d'un espace naturel apparaissent les expériences scientifiques de Ștefan Bertalan, perçues en tant que démarche artistique.

En relevant le fait que la plupart des productions d'environnement artistique des artistes roumains appartiennent à une direction organique (phénomène explicable par la richesse des suggestions offertes par l'art folklorique), l'auteur examine les « actions » de Ana Lupaș et les projets de Mihai Olos, qui tentent la récupération, du point de vue de l'environnement, de l'art folklorique roumain, récupération orientée vers la création de véritables « mythologies personnelles ».

Une dernière section de cette étude s'occupe des relations complexes entre l'ambient et le milieu urbain, telles qu'elles résultent du matériel offert par les expositions *L'Art et la ville*, *L'Art et l'énergie*, *L'art dans l'industrie*.